GENETIQUE D'UN REENACTMENT, CHEZ JAN FABRE

FR

Résumé :

L'article propose un parcours sélectif à travers le processus de recréation de deux spectacles de Jan Fabre : *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* (1982) et *Le pouvoir des folies théâtrales* (1984). L'auteur de cet écrit – qui a suivi personnellement le travail de la compagnie d'avril à juillet 2012 – a choisi de se concentrer en particulier sur les différences subtiles entre les deux versions des œuvres, en analysant les modalités et les raisons des changements. Le chemin tracé donne raison du travail du metteur en scène et de ses performers, en s'interrogeant aussi sur les notions de génétique théâtrale et *reenactment*.

Mots clés :

Jan Fabre, génétique, reenactment, répétitions, postdramatique.

GENETICS OF A REENACTMENT, IN JAN FABRE

EN

Abstract :

The article proposes a selective path through the recreation process of two shows by Jan Fabre: *This is theatre like it was to be expected and foreseen* (1982) and *The power of theatrical madness* (1984). The author – who followed directly the work of the company since April till July 2012 – focuses on the small differences between the two versions of the works, analysing the modalities and reasons of the changings. The dissertation examines the work of the director and his performers, while questioning the notions of theatrical genetics and reenactment.

Keywords :

Jan Fabre, genetics, reenactment, rehearsals, postdramatic.

0.1

> Le théâtre est ailleurs. Il est dans la vie même qui anime la scène et qui fait qu'année après année, spectacle après spectacle, le théâtre ne cesse de se renouveler sans qu'aucune étude n'arrive à le figer ni même à en découvrir les lois fondamentales. C'est cette vie que l'analyse génétique doit chercher à préserver afin d'éviter ces clivages mortels dont toute l'analyse théorique du théâtre porte les stigmates (Féral, 2008, p.231).

Les études de génétique théâtrale[i] ont rendu évident aux yeux de la critique, désormais depuis une vingtaine d'années, ce qui était déjà bien clair aux praticiens du plateau : la représentation publique d'un spectacle, telle la pointe d'un iceberg, n'est qu'un instant aussi solide qu'éphémère d'un processus liquide[ii] qui ruisselle dans un courant chronologique. En outre, la métaphore désormais usée de l'iceberg peut ne pas être la plus appropriée : plus que la *seule* pointe visible d'un grand travail submergé, *les* représentation*s* d'un spectacle ressemblent plutôt à un archipel d'atolls, tous similaires et différents dans leur répétition. Si les rencontres officielles entre œuvre et public (ce qu'on appelle les représentations) sont des îles hasardeusement éparpillées dans l'océan de l'espace-temps, le chercheur qui désire en connaître la nature profonde peut bien sûr les visiter en qualité de touriste, en se laissant ravir par leur beauté insaisissable (c'est bien là l'expérience heureusement naïve du spectateur), mais il doit aussi s'arrêter sur le lieu pour creuser sur le terrain ('géologie' du spectacle : analyser les différentes phases de création en consultant les traces restées – cahiers de mise en scène, documents vidéo, carnets de bord des interprètes, etc.), il doit survoler l'archipel pour en avoir une vue globale ('monitorage' du spectacle : suivre l'évolution de la tournée, les éventuelles modifications de l'œuvre), et bien sûr échanger avec la population locale (interviewer les créateurs/interprètes du spectacle). Finalement, le travail de l'analyste théâtral ne peut pas se limiter à la critique, toute approfondie qu'elle soit, d'un événement transitoire et, dans un certain sens, aléatoire comme une des représentations de l'œuvre peut l'être.

Le théâtre est un art vivant qui se construit au fil du temps : loin d'être un point de finalité, le début d'un spectacle est considéré par certains metteurs en scène comme un point de départ dans la 'vie' de la représentation (Peter Brook, Jan Fabre, Robert Lepage, Bob Wilson). Scénographie, jeu d'acteur, mise en scène : du moindre détail à la structure même du spectacle, tout peut changer durant les représentations d'une œuvre. Le texte, lui aussi, qu'il existe ou pas en tant qu'élément autosuffisant avant la création de la pièce, peut subir des modifications importantes durant la tournée et devenir enfin (paradoxalement) la clôture du processus : « la scrittura è l'evento finale; finite le repliche, sulla carta vengono "sublimate" e metabolizzate tutte le variazioni possibili, distillate in una forma che sarà quella da consegnare alla memoria » (Monteverdi, 2004, p.95).

0.2

On a indiqué le 'stockage' d'un spectacle (la cristallisation de sa forme définitive sur papier) comme la mort de l'œuvre vivante, son terminus naturel. Mais l'événement théâtral peut arriver à (sur)vivre bien au-delà des prévisions de son créateur : passé le temps de la tournée, même après plusieurs décennies, l'œuvre peut être reprise – par son auteur ou pas, pour les raisons les plus variées – et re-présentée aux yeux du public (un public différent, bien sûr, vu le saut temporel). Depuis ces dernières années, la pratique du *reenactment*[iii] en art contemporain, surtout en danse, a pris une dimension significative : en 1989 Mark Franko a commenté la reprise d'une oeuvre de 1962 de Dore Hoyer – célèbre danseuse allemande qui dansa avec Mary Wigman – par sa compatriote Susanne Linke, en affirmant que celle-ci mettait en exergue la différence entre l' « artiste original » et l'« artiste recréant », et notant que « such effect of distancing are rare in reconstruction of historical dance. But reciprocally, the idea of reconstructing the work of a predecessor has been rare, until recently, among contemporary choreographers » (Franko, 1989, p.56). Si dans les années quatre vingt le phénomène en est à ces balbutiements, son développement successif en fera par la suite une véritable tendance de la danse contemporaine : « reconstructing and citing historical dance pieces as well as making the dance stage a site for archiving dance performativity have become major trends in contemporary dance » (Hardt, 2011, p.27).

En trente ans, le *reenactment* s'est imposé comme pratique esthétique réussissant à faire se confondre le champ artistique et celui académique : remettre en scène d'anciennes performances rend évidente la nature performative du 'faire de l'Histoire' en favorisant, aussi dans le milieu didactique, la diffusion d'un mode d'expression incluant lectures et documentations présentées en scène. Le passé est devenu terrain de jeu pour le présent, une source de matière déjà éprouvée, dans laquelle on peut puiser pour de nouvelles rééditions.

Dans un certain sens, on peut lire le développement du *reenactment* comme un parallèle, dans le champ de la pratique, du surgissement de la génétique dans les études théâtrales. La reprise d'une œuvre performative longtemps après sa création – qu'elle soit retravaillée par son propre auteur ou re-incarnée par quelqu'un d'autre – n'est jamais une copie calquée d'une forme esthétique donnée. Assumer la responsabilité d'exhumer un spectacle signifie se charger de (re)découvrir son *modus vivendi* : s'informer sur son processus de création, définir les étapes de son parcours, comprendre ses raisons d'être dans le passé pour en identifier des nouvelles dans le contexte contemporain. Tout cela ne peut se faire qu'à travers un parcours de recherche investigatrice, en fouillant parmi les documents d'archive (brouillons textuels, scéniques et visuels), en consultant les notes de mise en scène (qu'elles que soient leurs formes : écriture, dessins, partitions, etc.), en interrogeant les créateurs ou les premiers spectateurs, si possible. Ce sont les mêmes démarches

suggérées par la génétique théâtrale (cfr. par ex. Féral, 1997 & 2008), bien que dirigées vers un but différent : les recherches du spécialiste sont finalisées à la systématisation critique, celles de l'artiste à la production poétique.

1

L'introduction bipartite, ainsi conçue pour récapituler rapidement les notions de génétique théâtrale et de *reenactment*, est relative à la nature particulière de cet article, qu'on peut définir comme une sélection de fragments d'un processus de re-création de deux œuvres spectaculaires. J'ai suivi la compagnie Troubleyn/Jan Fabre durant la période allant d'avril à juillet 2012 (des auditions des acteurs jusqu'au début du spectacle) en assistant ainsi à la remise en œuvre des deux pièces qui ont consacré Fabre comme un des acteurs les plus singuliers de la scène théâtrale internationale : *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*[iv] (1982) et *Le pouvoir des folies théâtrales*[v] (1984).

Ma présence sur le lieu a été fondamentale pour documenter le processus de travail et, par conséquent, produire une analyse 'tridimensionnelle' des spectacles, bien plus approfondie que le simple déchiffrage d'une représentation publique. L'observation constante des répétitions, la possibilité de participer directement – dans certains cas – à l'entraînement des performers et à la mise à jour de la dramaturgie, les discussions avec le metteur en scène, les acteurs et les collaborateurs, l'étude des documents d'archive (vidéo-enregistrements, transcriptions textuelles du texte, dossier de presse) et, évidemment, la réélaboration personnelle de la matière observée ont permis un 'carottage investigateur' des nombreuses couches qui revêtent la création théâtrale.

Le fait que cette production soit un 'auto-*reenactment*' – la reprise, par un auteur, de son propre travail après trois décennies – rend la matière examinée fort intéressante du point de vue des études génétiques : tout en conduisant une étude directe sur les modalités de travail actuelles du metteur en scène flamand, j'ai bénéficié du travail de recherche de la compagnie sur ces premières représentations, celles-ci étant désormais recouvertes par la poussière du temps.

Cet article peut donc être lu comme une mise en abyme de l'étude génétique : l'analyse d'une création qui recherche elle-même ses propres origines. La documentation des répétitions ne pourra donc pas être un témoignage fidèle des modalités créatives habituelles de Jan Fabre, car normalement le metteur en scène travaille avec ses performers au travers d'improvisations sur thèmes, sans connaître dès le début la forme définitive qu'acquerra le spectacle[vi]. Dans notre cas, déjà avant les répétitions l'artiste maîtrisait l'aspect final de l'œuvre[vii] et il a dû travailler 'à rebours', en insufflant une nouvelle vie à une forme établie. Pour y parvenir, Fabre s'est référé à ces premières œuvres avec un œil critique, en les remettant en question comme s'il s'agissait travail de

quelqu'un d'autre, et en apportant des modifications là où il en sentait la nécessité.

C'est justement ce parcours-là auquel j'ai pu assister, et duquel je peux rendre compte. Vue la nature brève de cet article, plutôt qu'une étude systématique des processus de création chez Fabre, je propose ici un parcours sélectif à travers cette 'chronique d'une re-création', en privilégiant les aspects qui peuvent intéresser le plus les études génétiques. À ce propos, les disparités entre les deux versions des œuvres, les petites modifications dont j'ai pu comprendre les raisons et suivre l'élaboration sont éclairantes. Tout au long du processus de travail, des auditions aux tournées (qui ne font que commencer au moment où j'écris), les trente ans qui séparent les deux éditions des spectacles ont inévitablement fait fleurir un bouquet de dissimilarités qui sont, aux yeux de la critique, les témoins de l'évolution du parcours d'un artiste en particulier, et de la transformation de la communauté théâtrale dans laquelle il s'insère, en général.

J'ai donc sélectionné quelques exemples de ce que j'appellerais des 'différences éloquentes' : moments fertiles de transition entre le passé et le futur, seuils de réflexion où la décision du metteur en scène, l'interprétation des performers et, bien sûr, le hasard factuel de la preuve sur le plateau ont généré des distorsions, des changement imprévus symptômes de l'indomptable vivant de la matière théâtrale.

2.1

Afin de mieux comprendre les exemples sélectionnés, il est utile de fournir un cadre rapide sur les deux spectacles objets de cette étude. Vue la nature non narrative des pièces, l'attention sera concentrée sur l'histoire de la création plutôt que sur l'intrigue des œuvres. En effet, les conditions de créations différant entre les deux éditions, cette introduction est un point de départ fondamental pour comprendre le sens de l'analyse.

En 1982 débute à Bruxelles *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir,* le second spectacle théâtral de Jan Fabre[viii]. À travers des auditions, ce dernier sélectionne huit personnes parmi les dizaines qui s'étaient présentées. Seulement une d'entre eux est actrice professionnelle : « je les ai choisi[es] pour leur univers personnel, leur mentalité (...) Et si je travaille avec des amateurs, c'est qu'ils ne sont pas déformés par des tics ou des recettes théâtrales » (Fabre in Laurent, 1983). La nouvelle troupe se retire pour six mois dans un petit théâtre de la ville de Herentals, à trente kilomètres d'Anvers. Le rythme est soutenu : un jour de pause pour neuf jours de travail. Metteur en scène et acteurs improvisent sur divers thèmes, travaillent, mangent et dorment ensemble. Fabre conçoit pour eux un « warming up » *ad hoc,* mélangeant les exercices de son passé footballistique avec les connaissances acquises à travers ses premières performances,

ainsi que quelques éléments de théâtre classique. Certains acteurs quittent la compagnie après quelques semaines de travail, n'adhérant pas aux méthodes exigeantes du metteur en scène en herbe. Le peu d'entre eux resté à ses côtés est donc contraint à recruter de nouveaux acteurs dans les bars d'Anvers. Pour remédier au manque de moyens pécuniaires, durant les pauses la troupe s'éparpille en ville et joue de la musique dans les rues (cfr. Fabre, 2012).

Au terme de la période de répétition, sont obtenues quatorze heures de matière, qui seront réduites à huit : une série de scènes/actions entièrement consacrées à la tentative d'unir art contemporain et théâtre, en intégrant à la représentation l'art de l'installation et la performance. Les thèmes abordés et les matériaux utilisés en scène sont pour la plupart des citations d'œuvres d'autres plasticiens du vingtième siècle, maîtres spirituels du metteur en scène.

Grâce au succès obtenu avec *C'est du théâtre,* Fabre trouve des producteurs pour le projet suivant. Quelques centaines d'acteurs et danseurs se présentent aux auditions pour *Le pouvoir des folies théâtrales,* mais les quinze sélectionnés (tous ont entre vingt et trente ans), sont encore en majorité des non professionnels. Le choix est plus ample, mais ce que Fabre appelle rage, ou passion, reste le critère de recherche numéro un : « when I have to choose between anger and technique, I will always choose the one who has anger »[ix]. De nouveau, la compagnie se retire dans un petit centre et travaille intensément durant quatre mois, avec les mêmes modalités que pour les précédentes sessions de répétitions. Le spectacle (celui-ci, comme *C'est du théâtre*, est construit à partir de tableaux scéniques indépendants qui se superposent) se positionne en hommage et en critique du théâtre bourgeois, de la fiction scénique et des conventions théâtrales, portées à la scène à travers le filtre des récits fantastiques parmi lesquels *Le roi grenouille, Les habits neufs de l'empereur* et *La belle au bois dormant*. Le spectacle débute le 11 Juin 1984 au théâtre Carlo Goldoni dans le cadre de la Biennale de Venise (durant laquelle Fabre présentera également une série de dessins). Après Venise, le spectacle poursuit sa route pour une tournée mondiale qui durera deux ans.

2.2

Troubleyn/Jan Fabre est maintenant une des compagnies les plus importantes de Belgique[x]. Pour les nouvelles éditions de *C'est du théâtre* et du *Pouvoir,* Fabre a fait des auditions à Anvers, mais aussi à Paris, Rome, Athènes et Zagreb, examinant un éventail d'environ mille quatre cents acteurs, danseurs et performers. Il est évident que la qualité des performers actuels est nettement supérieure à celle de leurs prédécesseurs, dont bon nombre d'entre eux n'étaient pas professionnels. Par contre, ce qui est plus difficile à trouver dans ce nouveau cru, c'est cette colère, cette nécessité

absolue d'être en scène : « I'm looking for the real anger, "I want to die for it" : they had it natural those days, they were *amateurs* in the sense that they were lovers of beauty ».

Le temps d'acclimatation des nouveaux acteurs a été bien plus bref que pour la première version : en huit semaines ont été préparés parallèlement les deux spectacles, se basant sur des vidéos d'archive et sur les notes de mise en scène originales. Mais Fabre, on le sait, appartient au nombre des metteurs en scène qui ne posent jamais un point final à leurs représentations : « I teach my company : the last performance will be the first one ». Pour cette raison, le matériel d'archive n'est jamais pleinement fiable. Pour compliquer encore les choses, Fabre change souvent les rôles de ses acteurs, parfois pendant la tournée, peu avant d'entrer en scène. Le metteur en scène exige que chaque acteur connaisse tout le spectacle et puisse endosser ainsi n'importe quel rôle : « I change people to make them alert, awake, to not step into the trap of automatism ». L'instabilité de la forme est condition originelle pour *C'est du théâtre* : durant la première année de représentation (mal perçue de la critique et du public), metteur en scène et acteurs, encore inexpérimentés et en recherche permanente de nouvelles solutions, essayèrent plusieurs variantes. C'est pour cette raison que la vidéo d'archive et la mise en scène elle-même ne sont que deux traces dans une constellation de petites variantes éphémères, dissoutes en même temps que la sortie des spectateurs, à la fin de chaque représentation.

Une partie du travail a été faite également sur la base de souvenirs personnels du metteur en scène et de son inséparable assistante, Miet Martens, qui intégra la compagnie un mois avant la tournée du *Pouvoir des folies théâtrales*, et en suivit les autres soixante représentations par-delà le monde. Pour faire face à la partiale incertitude de la mémoire et du support documentaire, Fabre et son équipe ont pris soin d'ajuster quelques détails durant le processus de répétition. Ils ont ajouté quelques textes du *Pouvoir,* modifié quelques traductions (le texte est toujours multilingue) en relation avec les connaissances linguistiques des nouveaux performers et proposé quelques légères variantes pour *C'est du théâtre.* Dans ce spectacle particulièrement, la partition scénique n'a pas été calquée scrupuleusement sur l'originale : si la structure de base demeure (difficilement modifiable quand on sait que chaque scène est reliée à la suivante), on constate le remaniement de certaines actions internes, le changement de petits détails pour inspirer les acteurs et donner un nouveau souffle à un travail ne devant s'apparenter en aucun cas à une pâle copie, privée de contenu. Ainsi, la version 2012 prévoit un acteur en plus par rapport au casting original : pour ne rien perdre des précieuses différences des qualités d'interprétation des nouveaux performers, le rôle d'une des premières actrices (Els Deceukelier, une des muses du metteur en scène) a été divisé entre deux nouvelles danseuses[xi].

Le *modus operandi* du metteur en scène (varier les détails des actions en conservant la

structure du spectacle) trouve un parallèle dans la façon de jouer de ses acteurs : l'organisation des mouvements est extrêmement précise, l'espace est mesuré au centimètre et chaque position signée au sol par un adhésif (rigoureusement noir comme le plateau, de façon à ce que seuls les acteurs puissent le voir et le reconnaître). Cependant, cette rigide structure est crée spécialement pour être animée par la personnalité de l'acteur, par son inventivité et sa vitalité. Chaque soir, les acteurs doivent apporter des variantes minimes à leurs actions, retrouver leur raison d'être et la nécessité qui est la leur, être en scène. L'originalité doit passer à travers la contrainte pour pouvoir briller : « derrière les nuages, le soleil brille »[xii], voilà ce qui est écrit sur un des murs de la cour intérieure de Troubleyn.

3.1

« When I saw it for the first time, I was really moved » révèle Fabre à propos du premier filage partiel du *Pouvoir des folies théâtrales*, en mai 2012. La première séance de travail s'est faite sous forme de *master class* : trente performers (acteurs et danseurs) ont travaillé pendant deux semaines sur des morceaux de scènes extraites des deux spectacles. Ces dix premiers jours étaient destinés à sélectionner les quinze interprètes définitifs et à produire des improvisations finalisées à intégrer certaines scènes. Même si les performers ne connaissaient pas le spectacle qu'ils auraient monté, ils évoquèrent sur le plateau l'âme des deux œuvres en incarnant les directives du metteur en scène. Les deux spectacles étant issus d'une même trilogie (les trois premiers spectacles de Fabre contiennent le mot 'théâtre' dans le titre, affirmant la volonté d'enquêter sur les caractéristiques de l'art du plateau) et étant 'l'un le fils de l'autre' (vue la contiguïté temporale et le partage de certains thèmes) les exercices/improvisations de la *master class* ont pu se nourrir des deux représentations, en mélangeant les éléments et en altérant les conditions. Ce travail initial – dur et passionnant pour les performers, conscients d'être dans la dernière étape d'une sélection – a permis d'accumuler un matériel précieux pour la section successive, les répétitions effectives des spectacles.

Ce n'est en fait qu'après la sélection définitive des interprètes qu'a commencé le travail sur le 'texte performatif' original, la remise en œuvre de la vieille structure des spectacles à travers les corps de jeunes performers – la plupart d'entre eux n'étant pas encore né à l'époque des tournées précédentes, dans les années quatre-vingt. Bien que l'ordre chronologique instaure comme premier *C'est du théâtre*, les répétitions ont commencé par *Le pouvoir des folies théâtrales*[xiii]. De la première scène à la dernière, les quatre heures et demie de représentation se sont accumulées, et en quatre semaines la structure était achevée. Parmi toutes les scènes du spectacle, la quatrième (définie « *emperor's clothes* » durant les répétitions) est celle qui a le plus été modifiée par rapport à la version originale. En voici le résumé essentiel:

Par couple, huit acteurs entrent en scène et se positionnent en ligne au centre du plateau. Sous la direction orchestrale de deux 'empereurs nus' – qui font de leur sceptre une baguette de chef – les performers alignés s'échangent des baisers en l'air battant le rythme de la fameuse marche nuptiale wagnérienne. Une fois la parenthèse musicale terminée, débute la 'leçon d'Histoire' : de *Mademoiselle Julie* à *En attendant Godot,* les titres des principales pièces de la première moitié du vingtième siècle sont passés en revue comme un annuaire téléphonique, accompagnés de leur date et lieu de première représentation. Mais le texte n'est que le fond sonore de l'action : les huit acteurs passent une demi-heure à se déshabiller et à se vêtir de nouveau pour montrer leurs vêtements aux empereurs. Quatre d'entre eux se déshabillent intégralement et endossent des merveilleux habits invisibles, qu'ils exhibent face au souverain en avant-scène, pendant que les autres paradent devant l'empereur au fond du plateau, conservant les habits réels. À chaque répétition du texte (qui dure quelques minutes) les quatuors échangent leur poste, se croisant sur la ligne centrale, les uns se déshabillant, les autres se rhabillant.

La scène est tirée du conte *Les vêtements neufs de l'Empereur* d'Andersen, qui peut être lu comme une satyre de l'hypocrisie, liée à la peur de contredire le pouvoir. Fabre en fait en revanche un *exemplum* de la nature même du théâtre : l'empereur et tous ses sujets non seulement sont dupés par les faux tisserands qui leur vendent des habits inexistants, mais en plus ils *acceptent* de l'être. Ils feignent de croire en ce qu'ils ne voient pas par peur d'être mal-jugés. De même, le spectateur théâtral veut être trompé par la représentation : il entre dans un lieu qu'il sait être dédié à la fiction et en accepte les règles. Le conte de fées agit donc d'abord en tant que matière pour parler, au théâtre, du théâtre. La structure narrative de la fable est mise de côté pour focaliser l'attention sur l'action principale, répétée en boucle : montrer et endosser des vêtements inexistants.

La version que j'ai décrite est par contre très différente de la précédente : en 1984 les acteurs montraient à l'empereur leurs vêtements (vrais ou imaginaires) mais ne se déshabillaient jamais complètement, ils ne faisaient pas non plus semblant feignant de se vêtir d'habits invisibles. Par ailleurs, ils n'avaient pas de texte, mais énuméraient une suite de chiffres, de un à huit, comme s'il s'agissait d'une leçon de ballet. La situation était, en effet, un calque de la scène 15 de *C'est du théâtre,* dans laquelle huit acteurs montraient au public la partie du corps qu'ils pensaient être la plus belle, et puis la plus laide (sans jamais se dénuder intégralement). La configuration spatiale des deux scènes était presque identique : à la place des empereurs, dans *C'est du théâtre* se trouvait deux lampes sur pied, à la lumière desquelles les acteurs indiquaient l'adorée/détestée chair. Le tic-tac d'un métronome scandait le *tempo* sur lequel les performers contaient jusqu'à huit (en anglais,

en hollandais, allemand et français).

La version du *Pouvoir* 2012 a substitué à ce contenu un texte (duquel nous traiterons par la suite) mais, surtout, la partition des actions a été modifié. Les performers qui montrent les vêtements invisibles, doivent avant tout les endosser : plusieurs semaines de travail ont été nécessaire pour réussir à 'mimer' l'habillement de façon satisfaisante. Le verbe est mis entre guillemets car son usage est impropre : Fabre ne veut pas présenter à son public une scène de mime, mais une fiction vraisemblable. La différence est subtile mais fondamentale : les acteurs ne doivent pas *montrer* une profession ou un personnage, mais *exécuter une action,* le plus fidèlement possible : « do simple movements, but clear! » suggère le metteur en scène durant les répétitions. La chair se fait texte : le corps nu décrit l'habit à travers les petits mouvements auquel celui-ci le contraint. La manifestation des effets en révèle la cause : le travail d'imagination de l'acteur se concrétise dans le corps (démarche, posture) et s'évapore alors dans l'esprit du spectateur en des nébuleuses d'étoffe à colorer. Le performer doit avoir bien en tête la forme du vêtement qu'il endossera, il doit en établir les détails et en évaluer le poids : après l'habillage est en effet prévu le défilé devant l'empereur.

Mais les difficultés pour les acteurs ne s'arrêtent pas là : à chaque *round* les modèles doivent adopter une méthode de démonstration différente. Durant les répétitions, de nombreuses improvisations de groupe (commencées à trente performers dès la *master class*) ont permis au metteur en scène de choisir les trouvailles les plus réussies : il y a le défilé façon *striptease*, celui à forte tendance mélodramatique, il y a l'atelier de couture et la bagarre canine. À chaque nouvelle répétition du cycle textuel, le *showreel* des habits neufs de l'empereur devient une occasion pour organiser des scénettes comiques : le groupe de performers nus ravit l'empereur en avant-scène (nu tout comme eux), pendant que le restant des performers vêtus divertissent l'empereur du fond. Pour rendre les choses encore plus complexes, le texte doit filer de bouche en bouche comme un flux continu et vivace de dates, de noms et de titres. La scène des *emperor's clothes* reste une des scènes les plus difficiles pour les acteurs : jusqu'à ce qu'il y ait eu l'impact souhaité sur le public, il n'est admis aucune bévue. Vêtements imaginaires, défilé prévu et texte doivent s'intégrer et se stimuler respectivement dans un tourbillon toujours plus frénétique, baigné dans les cascades de notes de Wim Mertens[xiv].

« Pléthore », « hypertrophie », « superposition des signes », suggère Lehmann dans son *Postdramatisches Theater* (Lehmann, 2002, pp.135-143). Confronté a cette scène, le public se retrouve la cible d'une quantité ingérable d'informations : entre les lointaines réminiscences infantiles du conte d'Andersen, l'attention au jeu scénique des vêtements invisibles et l'irritation

causée par la répétition interminable de la leçon d'histoire du théâtre (relayée par la musique minimale), les spectateurs suffoquent dans leurs fauteuils. Si la vision première de la scène permet difficilement de saisir toutes les strates de sens superposées, cette analyse peut se permettre de recourir au peigne fin de la mémoire (par essence sélective) pour saisir les évènements et se concentrer séparément sur chacun des aspects. En suivant le fil rouge des différences entre les deux versions du même spectacle, un point nodal reste le texte. La scène qui vient d'être examinée offre l'exemple le plus fonctionnel à la compréhension des modalités d'écriture employées dans la construction et reconstruction de cette œuvre.

3.2

Dans *Le pouvoir des folies théâtrales*, parmi les paroles prononcées en scène, exceptés les brefs fragments de livret d'opéra lyrique (toujours chantés), nous ne trouvons rien d'autre que des dates, des villes, des titres de pièces/performances/danse et des noms de metteurs en scène/dramaturge/chorégraphes. De *L'anneau du Nibelung* de Wagner, qui 'ouvre' le spectacle presque en guise de manifeste, la liste se poursuit jusque dans les années quatre-vingt[xv]. Durant les quatre heures et demie de spectacle, le texte se compose de cinq scènes[xvi] : il est partagé entre les différents acteurs comme s'il s'agissait d'une conversation et répété, dans la majeure partie des cas, pour une vingtaine de minutes.

Quel est l'objectif du choix de Fabre ? Remémorer le passé, rendre hommage à la tradition, faire l'ébauche d'un manuel, irriter les spectateurs, révolutionner la pratique théâtrale. C'est un baiser venimeux au théâtre, une déclaration d'amour qui devient déclaration de mort. Fabre fait du spectacle qui le voit débuter à la Biennale de Venise un manifeste d'intentions : il déclare ses propres origines, honore ses propres maîtres et propose quelque chose qui les oppose à lui ouvertement[xvii]. Si nous pouvons lire dans l'opération de Fabre un clin d'œil à l'histoire du théâtre, laissons parler les mauvaises langues qui voient en ce texte un ironique annuaire téléphonique dégradant l'image des *maestri* du vingtième siècle, les réduisant à un simple *flatus vocis*. Cela étant, si on l'observe bien, cette trouvaille fonctionne : en un oxymore d'humilité et de pied de nez, en juin 1984 le jeune artiste flamand s'impose sur la scène internationale comme une nouveauté imprévue, avec une irritante, mais sans pareille, qualité.

Si *C'est du théâtre* a maintenu presque inchangés les textes entre la première et la seconde version (exception faite pour quelques-unes des traductions, faites aussi en fonction des origines linguistiques des nouveaux performers), *Le pouvoir* a subi quelques 'ajournements'. Durant les années quatre-vingt, les difficultés à cibler des informations précises sur les dates et lieux des premières des spectacles ont causé quelques erreurs sur la liste qui a été revue et corrigée par

l'équipe qui a travaillé sur le *reenactment.* Par ailleurs, le metteur en scène a voulu ajouter un nouveau texte qui rende hommage aux avant-gardes historiques, absent de la première version (qui sautait de Wagner à Brook). La scène 4 est apparue comme l'endroit idéal pour insérer le nouveau texte, composé par la nouvelle équipe à la manière de l'ancienne. Nous proposons en exemple cette nouveauté, dont nous examinerons rapidement les modalités de construction :

1	Actor 1:	Eighteen hundred seventy-nine. *A Doll's House*.
	Actor 2:	*Nora oder Ein Puppenheim*! Hendrik Ibsen.
	Actor 5:	Ibsen? Eighteen hundred seventy-six, *The Pretenders*, Saxe-Meiningen Compagnie, Berlin.
	Actor 4:	Mille-huit-cent quatrevingt-treize (1893), *Fröken Julie*, August Strindberg.
5	Actor 6:	*Mademoiselle Julie*, André Antoine, Théâtre Libre, Paris
	Actor 3:	Théâtre de l'Oeuvre, Paris. Mille-huit-cent quatrevingt-seize (1896)?
	Actor 8:	Achttienhonderdzesennegentig (1896).
	Actor 6:	Ubu.
	Actor 1:	*Ubu Roi*! Alfred Jarry
10	Actor 7:	Eighteen hundred ninety-eight (1898), *The Seagull*, Anton Tchekhov
	Actor 2:	Constantin Stanislavski
	Actor 5:	Stanislavski? Nineteen hundred eleven, *Hamlet*, Gordon Craig.
	Actor 3:	Neunzehn hundert zwölf (1912)!
	Actor 4:	Nineteen hundred eleven. Art theater, Moscow.
15	Actor 1:	Moscow? Maurice.
	Actor 5:	Maeterlinck!
	Actor 7:	Nineteen hundred six, *Soeur Beatrice*, St. Petersburg.
	Actor 6:	Nineteen hundred nine.
	Actor 2:	Neunzehn hundert neun. *Oedipous Rex*.
20	Actor 3:	Reinhardt, Max! Zircus Schumann, Berlin.
	Actor 8:	Vsevolod Meyerhold, Nineteen hundred twenty-two, Actor's Theater, Moscow.
	Actor 6:	Le Cocu.
	Actor 7:	Le Cocu?
	Actor 6:	*Le Cocu magnifique*!
25	Actor 5:	La biomécanique!
	Actor 3:	Arnold Schönberg, *Erwartung*, Prague, neunzehn hundert vierundzwanzig.
	Actor 8:	Der Verfremdungseffekt! Neunzehn hundert achtundzwanzig (1928), Bertolt Brecht.
	Actor 5:	*The Beggar's Opera*?
	Actor 1:	*Die Dreigroschenoper*!
30	Actor 6:	Kurt Weill, *Mahagonny-Songspiel*, Baden-Baden, 1927.
	Actor 2:	Negentienhonderdeenenveertig (1941), Zurich.
	Actor 3:	With actors in exile: *Mutter Courage*!
	Actor 4:	Mille-neuf-cent trente-cinq.
	Actor 8:	Negentienhonderdvijvendertig.
35	Actor 7:	Antonin Artaud!
	Actor 6:	Artaud! Artaud!
	Actor 5:	*Les Cenci*, Théâtre des folies, Paris.
	Actor 1:	Le Théâtre de la Cruauté.
	Actor 4:	Le Théâtre de l'Absurde! Mille-neuf-cent cinquante (1950).
40	Actor 3:	Beckett.
	Actor 7:	Ionesco! Eugène Ionesco.
	Actor 2:	Samuel Beckett, Nineteen hundred fifty-three, *En attendant Godot*, Théâtre de Babylon, Paris.
	Actor 6:	Théâtre des Noctambules, Mille-neuf-cent cinquante, *La Cantatrice Chauve*.

Actor 8: Nineteen hundred fifty-one: *La Leçon*![xviii]

Le texte est organisé en un encastrement de blocs modulaires de sens, composés des date-artiste-œuvre-lieu, distribués parfois sur plusieurs répliques et donc divisés entre plusieurs acteurs. Comme dans *C'est du théâtre*, le principe du plurilinguisme vainc également dans *Le pouvoir*, se justifiant dans ce cas par la fidélité à la langue originale des spectacles/auteurs cités. Les liens entre les répliques sont combinés par des complémentés du 'bloque sémantique' (vv. 9-10), par affinités d'arguments (vv. 24-25), par rappels sonores (vv. 19-20), par jeux de mots (vv. 15) et par simples traductions (vv. 1-2) ou par corrections (vv. 12-14). L'histoire du théâtre devient un puzzle *dada* avec lequel jouer et se divertir. Pour que le texte ne soit pas ennuyeux – nonobstant la longue répétition du fragment-liste bref – les acteurs doivent s'échanger les répliques avec vivacité, comme dans une conversation normale. Il est évident que tout contenu psychologique est absent du texte, mais les performers doivent s'efforcer à chaque *round* de trouver de nouvelles intonations, en se laissant guider par l'action scénique, en restant vigilant et ouvert aux évènements pour établir continuellement de nouveaux rapports entre eux. Le souhait de Fabre en ce qui concerne l'interprétation du texte (à la différence de *C'est du théâtre,* dans *Le pouvoir*, il est demandé aux performers d'accomplir un effort d'innovation constante dans le jeu durant la répétition du texte) nous permet de définir le rapport particulier entre liberté et déterminisme qui caractérise le jeu des acteurs. Malgré l'étroite grille formelle (le texte d'une part, l'action/espace de l'autre) qui contraint les performers à suivre à la lettre une série d'indications précises, comme s'ils étaient des marionnettes privées de leur volonté propre (l'ombre de Gordon Craig[xix] hante les rêves de Fabre), l'efficacité de la scène ne peut faire abstraction de la capacité d'invention, voire d'improvisation, des seuls acteurs. La discipline lie les corps à l'espace, la volonté (de survie) leurs donne des ailes : les performers font acte de leur force justement en condition difficile, en inventant toujours de nouvelles sorties de secours de la cage visuelle/sonore. Le texte-liste est un exemple éclairant de l'effort demandé pour une pareille exécution répétitive et mécanique d'un contenu vide de sens devant être rempli de vitalité par les performers pour devenir 'théâtral'.

4.1

Le processus de création d'un spectacle ne se termine pas, on l'a vu, avec les répétitions. Pour en donner la preuve, j'ajouterai à ce parcours fragmentaire à travers le *reenactment* de Fabre une anecdote précieuse. Les premières 2012 de *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* et *Le pouvoir des folies théâtrales* ont eu lieu en Autriche, pays dans lequel la loi interdit la présence d'animal en liberté sur scène. Pourtant, la présence d'animaux vivants est une constante dans les spectacles de Fabre : dans *C'est du théâtre*, les acteurs doivent partager le plateau avec cinq

petits perroquets et trois tortues. Les perroquets sont les *guest stars* de la scène 5 : perchés sur l'index de cinq individus aux yeux bandés de ruban adhésif, les fragiles oiseaux se retrouvent à guider les aveugles, attachés à leurs chemises par une cordelette. Les acteurs s'orientent sur le plateau en récitant chacun un texte bref évoquant la mort et le cimetière (écrits par les acteurs du casting original). Le texte est prononcé en se tapant en rythme la bouche avec la main restée libre pour donner au son de la voix une réverbération propre au mégaphone. Pour agrémenter encore la cacophonie, le son aigu d'une scie circulaire – réalisée au synthétiseur par le compositeur Guy D. Drieghe, qui est responsable de la totalité des effets sonores du spectacle – percute les oreilles des spectateurs, leur transmettant une désagréable sensation au delà de l'audible, attaquant directement le corps, traversant le tympan pour aller faire vibrer les os du crâne. Répétant leurs textes à l'unisson, les acteurs aux yeux bandés déposent à terre les petits oiseaux et se cherchent à tâtons au centre de la scène pour nouer ensemble les cordelettes de leurs guides : les cinq perroquets piétinent et rouspètent au sol, ne pouvant voler à cause de la toile d'araignée qui les retient. Avant de sortir de scène, chaque acteur enlève sa chemise et fait taire son oiseau en la lui jetant dessus. Finalement, le silence règne.

A vue de l'interdiction autrichienne, Fabre a décidé de substituer les petits perroquets par des bougies allumées installées dans des volières transportables. Visuellement, la scène de substitution était nettement plus 'gracieuse' que l'original : les bougies projetaient leurs ombres vibrantes sur la toile de fond, les petites lumières qui brillaient dans le noir devenaient d'inutiles torches pour les aveugles habitants de ce monde. La scène perdait néanmoins son caractère 'dérangeant'. En effet, la présence d'oiseaux vivants a une valeur iconique que ne peut avoir n'importe quel objet inanimé : « quand ils promènent des oiseaux en laisse ou qu'ils lâchent deux tortues c'est triste comme un conte de fées » (Scali, 1983). L'animal est incontrôlable et imprévisible, de par sa fragilité et son 'innocence', il établit immédiatement un rapport d'empathie avec le public. La vision d'oiseaux qui ne peuvent voler, seuls yeux grands ouverts sur un monde d'aveugles, donne à la scène une fragilité embarrassante qui induit le spectateur à se sentir presque coupable (si non offensé). L'animal n'est pas jugé sur la base d'une action qu'il aurait à accomplir (techniquement, les petits oiseaux n'ont aucune mission, à la différence des acteurs). L'effet perturbant pour le spectateur est causé par la simple *présence* des oiseaux. La coprésence de l'Homme et de l'animal établit immédiatement un rapport de force : dans ce cas, l'animal est perçu comme étant à la merci de l'Homme, inclus tous les sentiments éventuels de culpabilité, aversion, colère, tristesse que cela peut comporter. Même si en scène il ne se passe presque rien, l'effet sur le spectateur est garanti, et ne peut être substitué par aucune bougie :

> Des personnages, aveuglés par un ruban de sparadrap noir, tenant des perruches au bout

> d'un fil et disant à tour de rôle, en anglais, flamand, français, allemand, « j'aime la vie », « je veux rester en vie », « Bien des amis sont là », « Qui me viendra en aide ? » présentent peut-être la traduction scénique la plus précise qu'on puisse faire d'un voyage aux enfers (Dumond, 1983).

La scène 'atrophiée' des oiseaux n'est certainement pas le seul exemple de la difficulté de présenter les animaux en scène : durant les mois de création du spectacle en 1982, une des nombreuses scènes écartées prévoyait l'introduction en scène de dix-huit lapins liés entre eux par de longs élastiques, qui courant et sautant sur le plateau auraient emprisonnés les acteurs dans une toile mouvante. La scène fut abandonnée pour la trop grande composante aléatoire qui aurait mis les acteurs dans l'impossibilité d'agir et de contrôler les évènements.

Le travail avec des animaux vivants affirme le choix de soumettre la représentation théâtrale aux lois du hasard (et donc, à la non reproductibilité du geste), tout en recherchant une certaine 'maîtrise' de l'imprévisibilité du réel dans l'événement performatif. Premier grand spectacle de Jan Fabre, *C'est du théâtre* est la tentative de contamination des arts de la performance par les conventions théâtrales, en se servant des modalités artistiques du vingtième pour créer une forme hybride entre scène et installation, récitation et action.

4.2

La réflexion sur l'intérêt pour les animaux chez Fabre nous permet de faire le lien avec la dernière partie de cet article : un rapide témoignage des sessions d'entraînement qu'ont suivi les interprètes pendant les deux mois de répétitions. Sur cinq jours de travail par semaine, deux échauffements étaient dédiés au yoga[xx], deux au kendo[xxi] et une matinée était occupée par un singulier 'training d'acteur' dirigé directement par le metteur en scène. Les trois typologies d'exercices s'équilibrent réciproquement, en fournissant aux performers des outils indispensables pour 'survivre' sur le plateau de Fabre. Dans le cadre d'une étude génétique, la méthode d'entraînement des acteurs est un des centres d'intérêt du chercheur théâtral car elle permet de s'avoisiner aux modalités de travail à l'origine des spectacles. De plus, cet aspect est particulièrement important chez Fabre, qui s'occupe personnellement de la formation de ses performers.

Dans sa précieuse étude sur la direction d'acteur dans le théâtre contemporain, Sophie Proust dédie un chapitre à la différence entre la *direction d'acteurs* et la *formation d'acteurs*, en identifiant une ligne claire de démarcation entre les deux pratiques : « un metteur en scène doit travailler avec un acteur déjà formé pour inventer une interprétation d'ensemble, et non pallier un manque de formation ou se préoccuper de la progression personnelle d'un individu dans sa carrière théâtrale » (Proust, 2006, p.63). Sans vouloir contester la validité générale de cette affirmation, il

est nécessaire de la mettre en question dans le cas du metteur en scène flamand : Fabre choisit toujours des interprètes de provenance très différente (danse, théâtre, chant lyrique) qui ne possèdent naturellement pas du tout les mêmes connaissances techniques. Les sessions d'entraînement guidées pas le metteur en scène servent donc à donner une base commune aux performers, à les faire avancer dans un parcours d'apprentissage qui est relatif au travail de l'artiste, pour n'importe lequel de ses spectacles. À ce propos, quelques-uns de ses interprètes l'accompagnent dans la durée, en interprétant plusieurs spectacles et en devenant ainsi des *Guerriers de la Beauté* (appellation que donne Fabre à ses performers fidèles). Il est donc évident, dans ce cas particulier, que l'intention pédagogique n'est pas étrangère à la direction d'acteur.

En omettant de parler ici de ces sessions de kendo et yoga (il faudrait y consacrer un article entier), je dédierai ces dernières pages au cours que donne Fabre à ses acteurs chaque semaine : un parcours performatif *sui generis* entre Homme et animal, qui fait des humains des 'bêtes à plateau' et des animaux les 'rois de la scène'.

Les animaux ont toujours été une source d'inspiration pour l'artiste-metteur en scène. Né dans une famille où les animaux avaient toute leur place, y compris les bêtes exotiques, Fabre a été éduqué depuis sa plus tendre enfance à les observer et à les étudier (nombreuses furent les visites au zoo d'Anvers dans ses jeunes années, stylo bic à la main pour dessiner les corps des bêtes en mouvement[xxii]). Dans de nombreux dessins de l'artiste, l'Homme et l'animal se mélangent, intégrés l'un dans l'autre se servant de support mutuel, dans l'utopique réalisation d'un être invincible, cuirassé comme un insecte, leste comme un guépard, léger comme un oiseau[xxiii].

D'un point de vue du travail d'acteur, l'intérêt du metteur en scène pour les animaux est motivé par leur sens du rythme, par leur sensibilité élevée, à la fois semblable et différente de celle de l'Homme, et par leur capacité d'adaptation et de métamorphose : toutes des qualités que le performer fabrien doit développer. Fabre s'insère dans une longue tradition : déjà dans les premières décennies du vingtième siècle, Mejerchol'd signale comme point de départ de ses réflexions sur l'acteur biomécanique la récupération du mouvement animal.

> Un lion en cage se déplace exactement au rythme du métronome et repose la patte exactement là où elle était initialement. Cette répétitivité n'est pas le signe d'un être obtus, ni de simple répétitivité, non, c'est le signe d'une constante tension à vivre selon un rythme. […] Nous définirons l'acteur un ″magnifique animal″ qui veut montrer son propre art. […] Le nouveau théâtre naîtra, donc, de l'interaction entre nature et corps humain, ce qui revient à dire de la fusion entre l'Homme et la part animale qu'il a en lui (Mejerchol'd, 1993, p.54).

Ce n'est pas par hasard si les séances d'entraînement/échauffement tenues par Fabre consistent en l'imitation physique et sonore de différents animaux : en quatre-vingt-dix minutes, les

performers incarnent sans répit une évolution imaginaire de l'espèce, faisant leurs premiers pas à quatre pattes comme une bande de chats (hommage aux exercices crées par Jerzy Grotowski), se lavant et miaulant, se chauffant les muscles et les cordes vocales jusqu'à rugir comme des pumas féroces prêts au combat, bêtes 'built to kill' attentives au moindre changement d'air, concentrées au plus haut point à sentir leur propre sang se refroidir et leur langue siffler, se retrouvant à ramper au sol comme des lézards, engloutissant soudain d'invisibles insectes pour les digérer, les assimiler jusqu'à leurs ressembler, se découvrant dotés de pinces, mandibules, élytres qui leurs permettent de déplacer d'énormes masses imaginaires d'un bout à l'autre du plateau, bougeant asymétriquement comme sur six ou huit pattes, travaillant avec vigueur jusqu'à devenir de vrais robots, machines nettoyeuses électriques à plein régime programmées pour lustrer chaque millimètre de sol, allant même jusqu'à nettoyer d'invisibles surfaces verticales, exploitant le moindre segment de leur 'corps-machine', se déplaçant de n'importe quelle façon, sans répit, pour qu'aucun résidu de poussière ne survive à leur passage, au prix de la dissémination sur le plateau de transparentes gouttes de sueur, comme il survient à chaque entraînement.

Le training peut ensuite se poursuivre sous d'autres formes, mais la partie animale/robotique est celle qui nous intéresse le plus. Le but de l'acteur de Fabre – à la différence de l'acteur de théâtre dramatique à base textuelle – n'est pas de devenir quelqu'un d'autre, mais *quelque chose* d'autre. Une caractéristique essentielle de l'entraînement est la métamorphose ininterrompue, le passage continue d'un animal à un autre, d'une spécifique qualité de mouvement à son antithèse, d'un état psychophysique particulier au son contraire (la progression par opposition, aussi simple qu'efficace, est récurrente dans le théâtre de Fabre). La séance de travail ne prévoit pas de pause, ni de moment de repos. Le mouvement continu entraîne le corps des acteurs, mais surtout il le stimule et le met à l'épreuve de l'attention et de la concentration, en en testant la perpétuelle capacité d'adaptation et de réponse aux *stimuli* lancés. Le passage d'un animal à l'autre ne peut être ni brusque, ni automatique. « In the detail is the angel and the devil », répète souvent le metteur en scène. Muscle après muscle, un membre après l'autre, le puma doit se transformer en lézard. L'éventuel spectateur ne devrait presque pas s'apercevoir de l'instant où meure le mammifère et où né le reptile. L'acteur doit traverser un stade hybride dans lequel se mélange sang chaud et sang froid, il doit provoquer et en même temps subir la transformation.

Si le corps organique reste ancré dans sa matérialité, le *corpo sottile*[xxiv] irradie au delà de ses propres limites physiques. La projection mentale de son propre squelette, établit sur une conformation corporelle différente (telle que celle de l'animal) permet d'élargir le 'clavier' normal des mouvements à disposition de l'être humain. Fabre, qui guide les acteurs pendant l'entraînement, attire l'attention sur l'articulation corporelle et, en ce sens, peuvent nous revenir à l'esprit les

paroles du chorégraphe français Hubert Godard qui voit dans les articulations anatomiques le point de départ du mouvement : « Je vois l'articulation comme le lieu d'une séparation : une partie de mon corps reste mienne, une autre partie se déplace dans un espace auquel j'assigne un sens, une valeur, dans lequel je projette une image du geste, je construis une action virtuelle » (Godard in Menicacci et Quinz, 2001, p.372). Le mouvement est d'abord imaginé (projeté) et ensuite mis à l'acte. L'articulation est la puissance du mouvement, dans la mesure où c'est la partie du corps qui donne d'infinies possibilités de déplacement dans l'espace tridimensionnel. Ce que Godard appelle *fiction* – la capacité du danseur à imaginer sa propre anatomie dans l'espace – est le véritable moteur du mouvement. La virtualisation de soi permet au performer (fabrien dans notre cas) de transformer sa propre condition : « je veux voir quelqu'un se métamorphoser. Une métamorphose par auto empoisonnement. Un poison qui donne naissance à une nouvelle vie, la vie artificielle sur scène » (Fabre 2012, p.186). La conscience du performer de son état de représentation est fondamentale. Chaque mouvement mis en scène doit être adressé au public et conçu à cet effet : dans l'ouverture, lisible, intéressant.

5

Entre un déchiffrage des modifications volontaires des œuvres reprises, le témoignage d'une variation imprévue et contrainte par les circonstances, un éclaircissement sur la formation d'acteur, j'ai cherché à tracer un parcours cognitif derrière les coulisses de la compagnie Troubleyn/Jan Fabre. Le résultat ne peut être que partiel : cette chronique fragmentaire n'est qu'une mise en bouche qui doit donner envie de s'asseoir à la table du metteur en scène flamand, pour goûter tous les mets de son banquet. Le peu de fenêtres ouvertes ici sur le travail de Fabre sont néanmoins suffisantes pour comprendre que les études génétiques (dans ce cas, la présence du chercheur sur le lieu des répétitions) permettent une découverte de l'œuvre et de l'artiste bien plus approfondie et documentée que la seule analyse esthétique d'un spectacle accompli. Il est pourtant évident que, tout en poursuivant un parcours côte à côte avec les créateurs, l'objectif du chercheur ne peut pas être la restitution exacte de tous les mécanismes qui ont donné naissance à une pièce, ni les motivations 'réelles' à la base de chaque choix artistique. Qui se charge de la passionnante mission d'analyser une œuvre doit se donner tous les outils nécessaires pour accomplir son travail, en sachant qu'il n'y a aucune vérité à atteindre, mais beaucoup de documents/monuments à déterrer, d'enquêtes à mener, des raisonnements à tracer.

BIBLIOGRAPHIE :

DUMONT, François. **Le temps mode d'emploi**. «Libération», 27/10/1983.

FABRE, Jan. **Journal de Nuit (1978-1984)**. Paris: L'Arche, 2012.

FÉRAL, Josette. **Pour une analyse génétique de la mise en scène**. «Théâtre/public», Paris, n. 144, pp. 54-59, 1997.

FÉRAL, Josette. **Towards a Genetic Study of Performance: Take 2**. «Theatre Research International», Austin, vol. 33, n. 3 pp. 223-233, octobre 2008.

FRANKO, Mark. **Repeatability, Reconstruction and Beyond**. «Theatre Journal», The Johns Hopkins University Press, vol. 41, n. 1, pp. 56-74, mars 1989.

HARDT, Yvonne. **Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition**. «Dance Research Journal», Cambridge University Press, vol. 43, n. 1, pp. 27-42, juin 2011.

LAURENT, Anne. **Jan Fabre toute une nuit**. «Liberation», 24/10/1983.

LEHMANN, Hans-Thies. **Le théâtre postdramatique**. L'Arche: Paris, 2002.

MENICACCI, Armando, QUINZ, Emanuele (a cura di). **La Scena digitale: nuovi media per la danza**. Bolzano: Marsilio, 2001.

MEJERCHOL'D, Vsevolod. Cycle de conférence du 6-27/5/1919. In, **L'attore biomeccanico.** Milano : Ubulibri, 1993.

MONTEVERDI, Anna Maria. **Il teatro di Robert Lepage**. Pisa : Edizioni BFS, 2004.

PROUST, Sophie. **La direction d'acteurs : dans la mise en scène théâtrale contemporaine**. Vic la Gardiole: L'Entretemps ed., 2006.

SCALI, Marion. **Des souris et des hommes**. «Nouvel Observateur», 27/10/1983.

AUTRES DOCUMENTS :

Entretien avec Jan Fabre par l'auteur, le 08/06/2012 (enregistrement sonore inédit).

[i] Voir par ex. la revue *About Performance* (University of Sydney) dirigée par Gay McAuley; le numéro spécial de "Genesis" consacré au théâtre (no.26, automne 2006), préparé sous la direction de Nathalie Léger et Almuth Grésillon; "Theatre research international", special issue on Genetics of Performance, vol.33, no.3, octobre 2008.

[ii] J'utilise ici l'adjectif 'liquide' référé au parcours de l'évènement théâtral (des répétitions à la tournée) pour indiquer un processus indéfinissable, car manquant de forme. Naturellement, j'emprunte la métaphore du sociologue Zygmunt Bauman, qui a proposé la diction de 'modernité liquide' pour décrire le monde postmoderne (Bauman, 2000).

[iii] Les premiers usages du terme sont liés aux mises en scène d'événements historiques, pratiques d'abord répandues aux Etats-Unis qui ont eu grand succès dans la seconde moitié du vingtième siècle, en prenant de telles proportions qu'elle sont devenue un véritable objet d'étude à analyser et à mettre en relation avec les arts visuels et performatifs (cfr. par ex. le récente étude de Rebecca Schneider qui met en relation la mise en scène d'évènements guerriers passés avec la pratique grandissante du *reenactment* en performance art: SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York : Routledge, 2011).

[iv] *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (*This is Theatre like it was to be Expected and Foreseen*) Director, scenography, lightdesign: Jan Fabre. Choreography: Jan Fabre, Marc Vanrunxt. Assistancy 1982: Christ Mahy. Assistancy 2012: Miet Martens, Renée Copraij. Costumes: Pol Engels. Actors 1982: Els Deceukelier, Dominique Krut, Eric Raevens, Marc Van Overmeir, Paul Vervoort, Philippe Vansweevelt, Rena Vets, Danny Kenis. Actors 2012: Maria Dafneros, Piet Defranq, Melissa Guerin, Carlijn Koppelmans, Lisa May, Giulia Perelli, GIlles Polet, Pietro Quadrino, Kasper Vanderberghe. Music: Guy Drieghe. Production 1982: Beursschouwburg, Brussels/C.ET. Antwerp. Production 2012: Troubleyn/Jan Fabre vzw, deSingel, Antwerp (Belgian premiere); Roma Europa festival, Rome.

[v] *De macht der theaterlijke dwaasheden* (*The Power of Theatrical Madness*) Director and choreography: Jan Fabre. Costumes: Pol Engels. Dramaturgy: Maart Veldman. Music: Wim Mertens. Actors 1984: Ingrid Dalmeyer, Els Deceukelier, Marion Delforge, Marc Hallemeersch, Roberto de Jonghe, Peter Janssens, Erwin Kokkelhoren, Katinka Maes, Annamirl Van der Pluym, David Riley, Werner Strouven. Actors 2012: Maria Dafneros, Piet Defranq, Melissa Guerin, Nelle Hens, Sven Jakir, Carlijn Koppelmans, Georgios Kotsifakis, Dennis Makris, Lisa May, Giulia Perelli, GIlles Polet, Pietro Quadrino, Merel Severs, Nicolas Simeha, Kasper Vanderberghe. Production 1982: Project3, Antwerp/ Stichting Mickery Workshop, Amsterdam/ Kaaitheater, Brussels. Production 2012: Troubleyn/Jan Fabre vzw, deSingel, Antwerp (Belgian premiere); Roma Europa festival, Rome.

[vi] Pour une chronique détaillée du processus de création chez Fabre, cfr. VAN DEN DRIES, Luk. *Corpus Jan Fabre: Observaties van een creatieproces*. Gent: Van Imschoot, 2004.

[vii] Pas vraiment grâce à sa mémoire personnelle, car les performances étaient bien trop longues, riches en détails et distantes dans le temps pour pouvoir s'y fier, mais plutôt en fonction des publications des textes des spectacles (avec notes de déplacement et vidéo-enregistrements de basse qualité) chez L'Arche, 2009.

[viii] La carrière théâtrale de Jan Fabre – exclu ses premières performances – commence en 1981 avec *Theater geschreven met een K is een kater* : en cinquante minutes, quatre comédiens cousent un tissu d'actions réelles (non réalistes) générant des scènes *of ordinary madness* : c'est la coupe transversale d'un esprit divisé entre l'éloge et le refus de l'intelligence, le respect et l'offense de la dignité humaine, le mépris et l'envie de la liberté animale. La traduction française *Theatre ecrit avec un K est un matou flamand* ne rend pas justice au jeu de mots original : Kater (Theater + K) en néerlandais signifie chaton, mais aussi gueule de bois).

[ix] Entretien avec J. Fabre par l'auteur, le 08/06/2012 (enregistrement sonore inédite). Vu la grande quantité d'informations extraites de ce document dans le présent article, on considère que chaque citation en langue anglaise, dont n'est pas spécifiée la source, provient de ce même entretien.

[x] Pour des informations plus détaillées sur la structure logistique et opérative Troubleyn/Jan Fabre, nous renvoyons au chapitre dédié dans DUPLAT, Guy. *Une vague belge*. Bruxelles: Editions Racine, 2005.

[xi] Cela signifie que, malgré cet ajout, les acteurs ne sont jamais néanmoins plus de huit en scène – comme dans la version originale – le dernier tableau excepté, où sont présents les neufs performers.

[xii] SCHOLDE, Robert. *Achter de wolken schijnt de zon*. 2007. La structure de Troubleyn/Jan Fabre accueille de nombreuses œuvres d'artistes contemporains, offertes au metteur en scène ou données en échange d'autres œuvres.

[xiii] Les raisons sont multiples, notamment la question du nombre des interprètes : *Le pouvoir* prévoit quinze performers, *C'est du théâtre* en exige que huit. On peut imaginer que le mois de répétitions du *Pouvoir* a servi aussi au metteur en scène à connaître ultérieurement les qualités des comédiens au travail et pouvoir ainsi mieux définir le casting de *C'est du théâtre.* Naturellement, celui-ci ne fut définitif qu'au dernier jour de répétitions. La preuve en est que la décision finale fut d'adopter neuf interprètes (nécessité rendue évidente seulement par le travail sur scène).

[xiv] Compositeur belge, en 1984 il suivit la compagnie de Fabre pendant la période de répétitions du *Pouvoir* et composa les trois morceaux de musique minimaliste employés dans le spectacle, successivement recueillis dans l'album *Maximizing the audience*, WM Spain, 1984.

[xv] Durant les répétitions du *reenactment* se discutait le prolongement de la liste jusqu'à nos jours, en colmatant le "trou" des trente années qui nous séparent de l'original. Par fidélité, il a été décidé de ne pas prolonger le catalogue dans le temps, mais néanmoins de combler quelques lacunes ou oublis.

[xvi] Scène 4: de la fin du dix-neuvième jusqu'à la moitié du vingtième siècle, du duc de Meiningen à Eugène Ionesco ; scène 7 : années cinquante et soixante, de Peter Brook à Botho Strauss ; scènes 11 et 12 : dédiées à la danse du XX siècle, de Loïe Fuller à Pina Bausch; scène 15: années soixante-dix, de Heiner Müller à Lee Breuer.

[xvii] «Les conventions artistiques. Les traditions de l'histoire de l'art. (J'ai envie de les étrangler tout en les embrassant)» (Fabre, 2012, p.216).

[xviii] FABRE, Jan. *This is theatre like it was to be expected and foreseen*, scène 4, texte inédit de la version 2012.

[xix] Acteur, scénographe, metteur en scène, mais surtout théoricien du théâtre, Craig arriva à rêver d'une scène sans acteurs (habitée seulement par des *screens*, écrans mobiles qui transformeraient la scène en une machine expressive dans les mains de son créateur – le metteur en scène), ou d'une scène où les acteurs deviendraient des *über-marionette*, corps parfaitement dominés par la pensée (de l'acteur lui-même, mais aussi du metteur en scène). Cfr. CRAIG, Edward Gordon. *Il mio teatro: l'arte del teatro; Per un nuovo teatro; Scena*. Milano : Feltrinelli, 1971, et ATTOLINI, Giovanni. *Teatro arte totale: pratica e teoria in Gordon Craig*. Bari : Progedit, 2008.

[xx] Cours dirigés par Renée Copraij : entrée dans la compagnie en 1987 pour le ballet *Das Glas im Kopf wird vom Glas - The dance sections*, Copraij a travaillé comme performer de Fabre jusqu'en 1998 (*The fin comes a little bit earlier this century – But business as usual*). Depuis 2002 (*Swan Lake*) elle est devenue assistante à la dramaturgie et entraîneuse des performers pour de nombreux spectacles de Fabre, y compris pour les deux productions suivi par le soussigné.

[xxi] Cours dirigé par un maître de kendo, ancien collègue de Fabre: les deux se dédièrent au kendo en jeunesse, puis le deuxième pris une autre route…

[xxii] Informations biographiques tirées de Fabre, 2012, et de conversations de qui écrit avec le metteur en scène. Pour de plus amples détails sur ce thème fondamental dans l'œuvre de Fabre, crf. HOET, Jan e DE GREEF, Hugo. *Gesprekken met Jan Fabre*. Louvain: Kritak, 1993, trad fr. *Le guerrier de la beauté.* Paris: L'Arche, 1994; et CELANT, Germano (a cura di). *Arti & insetti & teatri*. Genova: Costa & Nolan, 1994.

[xxiii] Un des exemples plus récents est la série de sculptures *Chapitres I-XVIII* qui représentent le visage de l'artiste de dix-huit façons différentes, adoubé de diverses ramures : certaines sont en excroissance (de l'intérieur vers l'extérieur), d'autres sont en infiltrations de l'extérieur, prothèses incrustées dans le crâne humain.

[xxiv] Avec cette expression, Silvia Fanti se réfère à la «tradizione medievale che nomina 'corpo sottile' uno degli strati dell'essere, un doppio ridotto e filiforme, una miniatura del volume fisico di ogni persona» pour décrire «un'idea di corpo comune alla nuova generazione dei danzatori che "non danzano più". Il loro strumento, il corpo appunto, abbandona i virtuosismi coreografici per una dimensione meno assertiva, meno centrale nell'universo della creazione scenica». Voir FANTI, Silvia (a cura di). *Il corpo sottile*. Milano: Ubulibri, 2003 (citations de l'introduction, p. 10).